El concepto del Don Juan en la obra de Tirso de Molina

¿Quién es Don Juan? ¿Cómo es posible que la figura legendaria, inventada y alimentada en una época, de orientación hacia la vida tan dispar de la nuestra, goce en la escena y en la imaginación del pueblo de una vitalidad indestructible, y se burle lo mismo de las maldiciones de un siglo racialmente católico, que de la conciencia psicológica de nuestro tiempo que se creía autorizado para dictar su sentencia de muerte?

Se nos presenta hoy Don Juan como problema: La filosofía se ha apoderado de él y en la inquietud, con que la investigación filológica procura reducir el mito a un complejo exclusivamente histórico, podemos percibir una emoción más honda, tal vez parecida en algo a la que debía causar a los espectadores del siglo diecisiete.

Ahora bien, el mito ha penetrado otra vez en nuestra imaginación como una realidad, aunque esta sea el puro anhelo del alma romántica a rendirse a la superioridad de algún valor irracional situado más allá del sistema de los valores relativos. Desde el final del siglo diecinueve la crítica se ha dedicado con nuevo empuje al análisis de la procedencia y de los elementos de la leyenda. Todos los ensayos (Farinelli, Said Armesto, Gendarme de Bévotte) aparecidos alrededor de la figura de Don Juan pueden considerarse como reconocimiento de la trascendencia que poseen los mitos para la comprensión de las ideas literarias. Siguiendo aquellas últimas investigaciones, que iluminan el problema complicadísimo de la oriundez y expansión de la leyenda, hasta sus más remotas irradiaciones, comprenderemos que el asunto e incluso los detalles característicos, correspondían a una creencia popular hondamente arraigada en la imaginación religiosa de los iberos. De aquí proviene la tendencia a trasladar el concepto legendario desde la fantasía de cualquier dramaturgo quien con más o menos habilidad haya sabido aprovecharse de él, al ámbito anónimo de la mitología. Se descubrió por ejemplo la coincidencia del burlador de la mujer con el burlador de la muerte

en unas canciones gallegas y portuguesas. Ya aparece en ellas aquella misteriosa trinidad: soberbia, cena y muerte, que podríamos interpretar más como simbolización del castigo sufrido por el conquistador mediterráneo al arrojarse sobre la tierra sagrada de Iberia, que como expresión alegórica de una vaga idea de reacción pagana.

Claro que con tal amplificación del problema es secundaria la cuestión de si fué Tirso de Molina o cualquier otro dramaturgo de comienzos del siglo diecisiete quien reunió los elementos esparcidos del mito, propiedad segura ya entonces del espíritu popular. Seducida la crítica por quella impresión de vitalidad y de penumbra interminable que caracterizaba la leyenda desde sus principios se esforzaba en obscurecer el problema de la paternidad, para presentar a Don Juan como hijo de nadie.

Sin embargo, se nos ocurre una pregunta. Indudablemente sin la medida y el rigor de un concepto, nunca podría iluminarse el laberinto de las concreciones históricas de la leyenda. ¿Cuál es este concepto? Hemos visto, cómo se trasladaba el hecho legendario desde la fantasía poética hasta las últimas ramificaciones de la literatura popular. Es decir, hemos bajado hasta las raíces de esta leyenda, cuya vitalidad se cifra en la figura de Don Juan. El hecho sorprendente consiste en que su efigie ha surgido de la penumbra de la anonimidad romancesca. La hora de Don Juan es exactamente aquella en que fué concebido como tal Don Juan y todas las concepciones anteriores y posteriores de la leyenda, se presentan creciendo y disminuyendo en torno del momento de su creación. Tal vez la obra no signifique más que el bautismo de una aventura anónima. Pero aún así no dejaría de ser reflejo de todos los elementos del conjunto legendario, al que tocaba el misterioso rayo creador. A esta creación corresponde nuestra sensibilidad. Imposible es imaginar las emanaciones de una vida que surgió en un ambiente, que ya no es el nuestro. Vano sería el ensayo de reconstruir el perfil heroico de sus condiciones históricas y sociales. Este intento solo produciría un conglomerado amorfo aun en caso de haber reunido todos los elementos a excepción del último enigmático que llamamos *la vida*. La percepción de una obra se origina más allá de nuestra sola comprensión. Llamamos mito a la leyenda, vista con referencia a nosotros mismos.

Es el caso, que aquella curiosidad que llevamos a la obra como la esperanza de encontrarnos a nosotros mismos en ella, coincide

con el momento productivo, en que una chispa aclara la visión creadora.

Y el mito don juanesco debe ser algo como el mito del mito, que crea nueva y sorprendente realidad en medio de un mundo profano donde se habían sustituído dioses destronados por el gobierno de la conciencia dogmática y heroicamente recluída. Don Juan representa el primer empuje contra el heroismo—si es héroe, lo es por no serlo, por la singularidad de su vida—mientras Don Quijote encarna la tragedia del eterno gesto heroico. Los procedimientos del Quijote son incompatibles con la actualidad, porque de conincidir con ésta serían criminales. Para Don Juan existe una resonancia de su anhelo. En el amor carnal, encuentra el encanto de la inocencia y sus hazañas se realizan fuera de todo criterio moral, porque como héroe dramático al pisar las tablas se introduce en un mundo ético propio y exclusivo.

Basándose en esta determinación, todas las interpretaciones posteriores de la leyenda aparecen como notas al margen de las aventuras de Don Juan Primigenio. La critica de Farinelli y de Schröder («Beihefte zur Romanischen Philologie» 1911, xxvi) sin embargo, niega al ingenio de Tirso de Molina la creación de «El burlador de Sevilla». Schröder seducido por algunas analogías estilísticas, se inclina a atribuir la obra a Calderón. Para el filósofo italiano el problema pierde interés por el papel subordinado que concede a la obra dentro de la evolución de la leyenda.

La comedia «El burlador de Sevilla» no está contenida en la primera edición de las obras de Gabriel Téllez. No se publicó antes del año 1628. La relación de un viaje a Sevilla hecho por Tirso en el año 1625 no se compagina con otras noticias, según las cuales por este año debía estar en Madrid. Se sabe que Tirso de Molina se embarcó en 1617 para cumplir una misión eclesiástica en Santo Domingo y es muy probable que entonces pasase por Andalucía. Si la primera versión italiana, la de Cicogni, tiene la fecha del año 20, como la supone Farinelli, y si hemos de dar fe a la opinión de la mayoría de los críticos que ven en el «Burlador» la obra de un ingenio extraordinario, pero juvenil, podría adelantarse la fecha del origen hasta 1618. Pero ¿cómo explicarse entonces que no hubiese entrado en la edición de sus obras una tan importante como debía serlo aquella comedia, según la resonancia que encontró en el extranjero, en Italia

y en Francia? Y ¿cómo es posible que en sus creaciones posteriores el autor nunca aludiera a un asunto de tanto efecto escénico? La creación del Don Juan es tan enigmática como su desaparición entre los brazos de la estatua vengadora.

Gendarme de Bévotte rechaza enérgicamente todas las teorías que aplican la figura teatral a un modelo viviente.

Sin embargo, lo cierto es que «El burlador de Sevilla», pináculo de la obra de Tirso de Molina y centro en que parecen converger sus demás creaciones, estaba como borrado de su repertorio, después de su primera aparición y de haberse propagado en el extranjero donde no existía al parecer motivo alguno para tal supresión. Desgraciadamente no hay ninguna historiografía teatral de este dramaturgo.

Tal vez, sin embargo, debe atribuirse su desaparición de la escena, a una razón semejante a la que motivó el apartamiento de «El castigo sin venganza». Sabemos se suspendieron las representaciones de esta obra porque Lope teatralizaba en ella un suceso escandaloso de la corte de Ferrara.

Dado el vigor realista de los tipos que aparecen en el Burlador, no sería extraño que hubiera encerrado éste una alusión a un suceso real. Sin embargo hay que confesar que hasta ahora ningún acontecimiento parece responder a esta hipótesis.

De todas maneras la fidelidad del ambiente no envuelve ninguna comprobación biográfica. En la segunda jornada del Burlador se halla una descripción detalladísima de Lisboa. Alusiones por el estilo son bastante frecuentes en el teatro de Lope y de sus sucesores. En la co media de Tirso de Molina esta predilección por Portugal supone una trascendencia algo mayor.

El portugués se presenta ya en las primeras creaciones teatrales del siglo XVI. La Propaladia de Torres Naharro (sacada a luz en 1517) contiene dos comedias que se caracterizan por su extremo naturalismo y por su diálogo políglota. En ellas se chapurrea entre otros «patuas» el portugués. El nacionalismo rígido conservado en medio de un ambiente extranjero y cruzado por todos los influjos literarios parece aun más enigmático, si consideramos que el momento en que Torres Naharro cimentaba la comedia española, coincidía exactamente con el nacimiento del teatro nacional italiano. Excusado es decir que veía todos los dialectos reunidos en su comedia en torno del castellano con la curiosidad con que se registra una desviación popular

y rústica. A esta valorización corresponde el lugar de preferencia, que atribuía al castellano Gil Vicente en algunas comedias empleándolo para marcar la solemnidad de la acción capital. Pero pocos decenios después, encontraremos en Portugal trocados los papeles. En «Os Amfitriões» de Camões es el «enfant terrible» de la comedia, Sosias, quien habla el castellano y Mercurio debe adaptar su divinidad a este idioma. En España misma el portugués entra en una categoría superior a la que le concedía Naharro. La imitación castellana del Auto da Barca de Gil (*) introduce a un caballero pretencioso de abolengo lusitano, para despedirle luego el primero de todos al infierno. Por fin en las farsas de la Turiana publicada por Timoneda en 1565 surge de una manera estereotípica en el momento más inoportuno un caminante portugués pronto a enamorarse de la primera muchacha que le sale al encuentro. Este tipo de portugués enamoradizo se repite en todas las comedias de la segunda mitad del siglo XVI.

La aparición de Lope de Vega implica un cambio radical en la valorización de los asuntos extranjeros. Era un hombre inquieto en extremo y seguramente tenía cierta vanidad de enciclopedista. Es el intérprete de una época de aficiones geograficas. Su comedia erraba por todos los caminos del mundo en busca de un cosmos humano que la excesiva facilidad de sus creaciones le negaba trágicamente. Demasiadas veces se ha censurado la inexactitud con que trazara un ambiente extranjero. Se ha olvidado que ninguno de sus sucesores fué más allá y que los matices específicos en que brilla la acción de «La vida es sueño» se remontan al Demetrio de Lope de Vega. En esta obra se destaca el usurpador polaco en un ambiente verdaderamente eslavo y en ella se hallan los modelos de los discursos híbridos y desenfrenados del rey Segismundo. En efecto, este principio centrífugo ya no predomina en las obras dramáticas del más inmediato sucesor de Lope.

Aunque algunas comedias de Tirso tengan por teatro de su acción las Cortes italianas, esta localización teatral parece antes indicar el lugar geométrico de la comedia de amor que la percepción de un ambiente extranjero. Tirso de Molina debía tener algo como la sutileza romántica de distinguir y valorizar las cosas dentro de una jerar-

---

(*) Nota: Auto da Barca de 1517.—Tragicomedia Alegórica del Parayso y del Infierno (1539).

quía subjetiva. Su propensión al carácter lusitano dejó huellas en la mayor parte de sus comedias. El relato del Comendador sobre Lisboa, contenido en «El Burlador» sin conexión alguna con la marcha de la acción puede considerarse como indicio para acreditar la discutida paternidad.

En el famoso nocturno el marqués de la Mota hace la alabanza de las cortesanas portuguesas:

DON JUAN: ¿Dónde iremos?
MOTA: A Lisboa.
DON JUAN: ¿Cómo, si en Sevilla estáis?
MOTA: Pues ¿aqueso os maravilla?
No vive con gusto igual
Lo peor de Portugal
En lo mejor de Castilla...

En «Antona García» Penamacor, lusitano gracioso y valiente, pide la mano de la labradora Antona con las siguientes palabras:

Penamacor soy, en fin
Que mi corta suerte ordena
Que empiece mi estado en pena
Y que tenga en cor su fin.

Además la pregunta:

¿Cómo es posible que puedas
Dar con los ojos la vida
Y muerte con las palabras?
Y ELLA: ¡El está muerto!
PENAMACOR: Aquí yace
Un portugués, por despojos
Del desdén de esos dos ojos.
ANTONA: ¿El? Pues requiescat in pace
PENAMACOR: Si en paz y en descanso fuera
No hubiera en mí pena tanta
ANTONA: A los defuntos lo canta
El cura desta manera, etc.

Este pasaje despierta también otra reminiscencia. La burla de la muerte en el candidato sentimental, el tono inesperadamente cambiante del diálogo refleja una vez más la íntima conexión que existe

entre todas las obras selladas la por firma del maestro Tirso de Molina. (*) Aun más, en el pasaje, copiado se adivina un tercer sentido, que se aproxima a la comedia «fálica», en la que suele aludirse a la condición corta del amor portugués. La predilección de Tirso por la raza portuguesa se desprende de diversas escenas sacadas de sus obras. En «Escarmientos para el Cuerdo« se lee:

GARCÍA: ¿Quién sois vos, rapaz hermoso,
Tan portugués en lo airoso,
Tan hombre en la bizarría?
. . . . . .
MANUEL: Un delito
Amoroso en Portugal
Me le dejó por señal
A pena de mi ignorancia.
CARL.: Tómelos con el rapacito.
SAF.: ¿Vióse donaire más bello?
GARCÍA: Es portugués, basta sello.

En «El amor médico» el último remedio de la heroína para lograr su intención amorosa, es vestirse y hablar de portuguesa:

Porque en nuestra tierra es fama
Que en esta lengua una dama
Tiene aire garabatosa.

La comedia del sótano y del torno reconoce en este idioma la misma virtud mágica.

(*) Nota: Es de advertir que esta manera de burlarse de sus galanes ya se manejaba por las damas en la escena del XVI. De la Tesorina de Jaime Huete (1551) tomamos el siguiente diálogo:

TES.: ...mi gesto ques de muerto
Puedes muy bien judicarlo.
LUC.: Yo, señor,
No le veo mal color.
. . . . . .
TES.: Los huesos quema el amor
que la carne sana queda.
. . . . . .
LUC.: *Mueren diez mil amadores*
y jamás tañen campanas.

Por el sótano y por el torno, el galán, D. Duarte bloquea todas las salidas de la casa con sus trampas ingeniosas a fin de paralizar las codiciosas maquinaciones de la hermana Jusepa. Duarte hace entrar en su baúl entre muchas joyas de oro y dediamantes la más preciada de un soneto en lengua portuguesa.

JUSEPA: Ya tú sabes lo que gusto
Desta lengua.
POLONIA: Ya yo sé
Cuán amigo della fué
Tu padre, y que de su gusto
Y libros fuiste heredera.
En cuya lectura gastas
Tantos ratos, que a ser bastas
Portuguesa verdadera.
JUSEPA: Y ¿puédelo eso estar mal
A mi amante?
POLONIA: Ya lo ves.

Como nadie ni nada puede impedir la unión de Duarte y de Jusepa, por fin la hermana tutelar debe sorprenderles y en este peligro Jusepa recuerda la magia de aquel idioma. Se cambia en la Condesa de Ficallo, y la serenidad con que lleva al cabo su ficción está a punto a quitar el juicio a su hermana. El interés de esta obra es múltiple. Haremos constar que nos hallamos con ella más allá de la comedia festiva de Lope de Vega. Este nunca planteó el conflicto dramático entre la riqueza y el amor. En su mundo el dinero no es un poder independiente, sino el atributo natural de la vida, que a todos pertenece y del cual solo la mala fortuna puede privar. El teatro de Tirso traspasa las normas del ambiente social encerrado en los límites estrechos que las costumbres imponían a los hombres del siglo XVII. Sin criticar aquellas normas lleva a sus comedias una distinta concepción de la vida.

Toda tendencia hacia una nueva orientación medida en cualquier momento histórico, con el criterio de los hombres de entonces puede ser considerada como *decadencia*. Pero solo fué esta real cuando los ideales renovadores fueron más críticos que constructivos, cuando vivieron en conexión negativa con el pasado sin producir nuevas cristalizaciones de la vida.

Tirso de Molina con ironía y con escarnio vuelve la espalda a la idolatría de la actualidad nacional y social de su época y concibe un presente más trascendental y—apresurémonos a añadirlo—más católico en el misterio del amor y de la tierra. A este sentimiento de mayor devoción se oponía un mundo despoetizado. No puede haber duda; dentro de este concepto una figura como «Marta la piadosa», era más piadosa de lo que el público podía figurarse. Empleando palabras actuales podríamos calificar de burguesa a la sociedad contra la que Tirso reaccionaba:

Hemos venido
A una edad muy diferente
Donde el ser un hombre valiente
Es peligro conocido...
Alguaciles y escribanos
Son los Hércules después.

La manifestación de tal divergencia entre el valor aventurero y el ambiente real de aquellos días facilita la definición más exacta del contraste de la dramaturgía del fraile mercenario frente al teatro del gran Lope. En ambos casos los medios dramáticos son iguales; pero si Lope de Vega presta a las aventuras de sus héroes el crédito de la realidad, el sucesor corrige la inverosimilidad que resulta de ello. No asimila la marcha de la aventura a la trivialidad de lo probable, sino revela espontáneamente la incompatibilidad en la gracia de una acción milagrosa.

Presentémonos el desarrollo de la comedia posterior a Lope de Vega. La decadencia del sentimiento heroico favorecía la especie de deportismo teatral que aparece en una parte de las comedias de capa y espada del mismo Calderón y en algunas de Tirso de Molina. Con la ingenuidad devota de su primer creador la comedia había perdido su propia sustancia de comedia y caminaba ahora en busca de su propio eje. Lo encontró en la aventura (este es el caso referido de la comedia bastarda de capa y espada) o en la orientación de la ideología escénica hacia un concepto moral. Nace entonces la comedia de carácter, debida a un mejicano, Alarcón, y explotada después por el arte gracil de Agustín Moreto. El teatro de Calderón representa el último avance en esta marcha: De la dialéctica que constriñe la acción de sus dramas de gran espectáculo «La vida es sueño», «El príncipe

constante...») resultó una nueva valorización de la vida y del libre albedrío, debida a la lucha por el conocimiento de Dios.

¿Dónde se halla dentro de este esbozo ligeramente trazado el concepto cuya quintesencia procuramos sacar de las comedias de Tirso de Molina?

Indudablemente el Don Juan de Sevilla no puede ser hermano de aquel Don Juan humilde y ejemplar simbolizado por el emblema de una rama de flores. (*) Comparado con este el Don Juan de Tirso sería un Don Juan al revés; porque sus aspiraciones ya no tocan a la riqueza, al dinero, al estado, ni a todos estos atributos que promete la conquista de la «buena mujer» en el gabinete de figuras de Lope. Al contrario el burlador aprecia la mujer menos todo esto; desdeña todo lo que no es ella misma; en el momento en que le agradece su amor, huye de ella.

Las formas sociales en las cuales estaban encauzadas la vida y la felicidad, aparecen ahora vacías, sin que la vida pierda por esto un valor afirmativo. En efecto, sus verdaderas funciones, lo maravilloso, la confianza y el amor nunca dejaron de atraer a Tirso de Molina. Así Don Juan se distingue de todos sus antecesores en que por capricho no quiere vivir de la mujer y sin embargo no puede pasarse sin ella.

Después de la primera aventura del burlador la pescadora Tisbea declama unos versos encajados en aquella dialéctica retórica que Lope de Vega y el mismo Tirso censuraron en muchas ocasiones. Este monólogo ha dado un nuevo argumento a los que intentaban discu-

---

(*) Nota: «Las flores de Don Juan o pobre y rico trocados», de Lope de Vega». Mientras el protagonista de esta comedia se aproxima a burlador tan solo por la identidad del nombre y tal vez por entregar también su suerte a la mujer, el difamador de Juan de la Cueva intenta como Don Juan la conquista por sí misma, pero le faltan todas las calidades de un conquistador de talla. Sus maquinaciones revelan una torpeza extraordinaria y la llave del mundo consiste para él en el dinero. Su derivación del naturalismo de la Celestina es evidente Procura forzar a su Señora apetecida, pero se lo impide la diosa de la Castidad ex machina. Este remate extrínseco mediante la intervención de un factor simbólico caracteriza todas las creaciones de Cueva. El contraste del burlador con esta sensibilidad meramente gótica es manifiesto. La magia mitológica se ha transmitido del cuadro de la acción a la vitalidad de un individuo, dotado de fuerza y alma tales que al no haber arrastrado tras de sí todo el mundo, debió ser tenido por el mismo demonio.

tir la paternidad de Don Juan; Schröder, sin tomar una decisión clara, quisiera atribuir el burlador al conjunto de las comedias de Calderón. En efecto, las relaciones entre Tirso de Molina y aquel genio, todavía en flor, debieron ser excelentes. Se sabe de éste que había figurado como censor del 6.° tomo de las obras completas del dramaturgo mercedario. Además Schröder descubre varias alusiones y analogías al asunto del burlador en las comedias de Calderón. Pero en el burlador el pasaje mencionado es el único en que pueden hallarse afinidades con el estilo del autor de «La vida es sueño». En cambio el influjo del maestro Tirso de Molina sobre Calderón es un hecho incontestable. No es fácil fijar cronológicamente el desarrollo estilístico de Tirso en relación a las escasas fechas conocidas de su vida. Es sabido, sin embargo, que un entredicho eclesiástico le impidió diez años enteros escribir comedias. Sin duda debemos a esta época la mayor parte de sus autos y misterios. De otra parte se observa en sus comedias posteriores una tendencia análoga a contraer los hilos de la intriga y reflejar la acción más y más esquemática en la faceta de una dialéctica inexorable. En esta última evolución del estilo de Tirso se formó tal vez el joven dramaturgo Calderón (*).

Pero en realidad la escena referida se presta a otra interpretación. La orquesta de las declamaciones «andrófobas» de la pescadora ofrece un contraste curiosísimo con la faena que ejerce. Tisbea, como es natural, está pescando. Luego la presa de su anzuelo surgirá, para volver la llama sobre ella y sobre su casa. ¿Quién dudaría ahora de la afinidad del comediógrafo Tirso con lo que Pérez de Ayala (**) designa como concepto fálico?

Negar a Tirso de Molina un sutil conocimiento de la psicología femenina sería negar la verdad misma. A base de esta premisa, los filólogos del Don Juanismo han creído poder despojar a la efigie literaria de Tirso de su obra magistral. Se fundan en lo secundario del papel jugado por las mujeres en ella, papel que en su opinión se

---

(*) Nota: En «el mayor engaño», misterio de Tirso, reimpreso en la edición de Cotarelo, se traza el camino mundano de San Bruno. La identidad del ideario de esta obra con el concepto religioso de D. Pedro Calderón es tan evidente que corrobora nuestra tesis sobre una estrecha conexión entre estos dos genios.

(**) Nota: En «Las Máscaras».

aviene mal con el de preferencia ocupado por las mismas en sus demás comedias.

Ahora bien, nadie puede discutir a Tirso el acierto en la caracterización de sus personajes. ¿Tiene acaso Don Juan la culpa de que las mujeres opongan a su amor ingenuo e inocente la ambición encontrada de enyugarle socialmente?

Don Juan goza de una independencia sin límites; en el texto original figura como hijo del privado de Su Majestad. Sternheim, uno de sus últimos intérpretes, le convierte en hermano del monarca.

La duquesa napolitana Isabel es el prototipo de la hipocresía cortesana. No puede esperar el día de las bodas y la lección sufrida por el engaño del burlador parece sobremanera justa. Con sus gritos finales acaba la franqueza de Don Juan. Dice al Rey de Nápoles, que acude para inquirir los culpables del escándalo:

—¿Quién ha de ser?
¡Un hombre y una mujer! *

Así presenta el burlador dictatoriamente la voluntad y la lógica de su mundo. Ojalá hubiera encontrado quien le acompañase en este camino de devoción natural. Pero todas las mujeres con quienes trata, después de haber gozado de él, llámanle a bodas y no lográndolo atribuyen al diablo la gracia de su satisfacción.

¿Desdeña Tirso de Molina a la mujer? La idolatra excepto en sus pretensiones vanas en relación al honor y al estado social, que deben oscurecer el brillo de su valor verdadero. Tal es la fórmula de casi todas las comedias del maestro y la tragedia de Don Juan parece consistir en haber sido burlador, porque sin duda no lo fuera de haber conocido a una Doña Juana, o alias Don Gil de las Calzas verdes.

(*) En «La prueba de los amigos», de Lope, se lee:

—¿Quien va allá?
— ¿Yo?
— ¿Quién es yo?
—*Un hombre y una mujer*
Pudiere decir mejor.

En ambas obras el mismo verso corresponde a dos situaciones esencialmente distintas, muy adecuadas al diverso criterio de Lope y de Tirso sobre el contenido escénico.

En esta última obra el arte comediográfico de Tirso tal vez haya llegado a su cumbre mientras el burlador, mitad misterio y mitad juguete de carnaval, se nos aparecía en los confines de la tragedia.

En efecto, la comedia de las calzas es entre tantos miles de obras nacionales casi la única cuyos méritos brillan en la escena española hasta nuestros días. Su valor teatral es extraordinario. Este estriba en que cristaliza en ella mejor que en ninguna otra pieza el concepto de su autor. Este concepto podría designarse paradógicamente, como «racionalización del milagro». Todos los motivos de comedia, todas las confusiones y trastornos de la intriga giran alrededor de una situación misteriosa y culminante. Con esta marcha de la acción coincide la actitud de las figuras trazadas con una pluma más dúctil y más psicológica que la empleada por construir las obras de Lope de Vega Toda la pretendida individualidad de los personajes se paraliza ante el inaudito suceso y así burlados en sus pretensiones desfilan por la escena en el momento del sublime desenlace para recibir el bautismo de la felicidad.

Esta tendencia evidente hacia el misterio pagano se confirma por el gracioso de la pieza, Caramanchel, que se santigua infinitas veces sospechando con buena razón una maquinación de Satanás.

Para completar el círculo en torno al mito hay que referirse a otra obra de Tirso de Molina, «Desde Toledo a Madrid». El atrevimiento extraordinario de su protagonista Don Baltasar excede a todo lo que concedía antes la comedia a los galanes. Perseguido por la policía penetra en la alcoba vacía de una señora desconocida, encuentra los vestidos de la ausente y se enamora en el acto de lo que prometían contener, aunque el motivo de su huída precipitada de la Corte era otra profunda pasión. Disfrazado de mozo de mulas su bizarría triunfa de la dama, aunque no logra apaciguar la furia de su rival *burlado*. Un paso más y el galán llegará a burlador.

WERNER KRAUSS.